

Universidad del Salvador
Facultad de Ciencias de la Educación y
de la Comunicación Social

Tesis Monográfica

El aporte significativo de la música en los films
Tiburón, La Guerra de las Galaxias, Carrozas de
Fuego y Blade Runner.

Acercamiento estructural a la música como agente
comunicador.

Realizada por: Lucas Masllorens

Directora de la carrera: Prof. Lic. Erica Walter

Tutor: Lic. Máximo Paz

Asesor Metodológico: Lic. Leonardo Cozza

Asignatura: Seminario de Investigación Periodística

Buenos Aires, 2008

156.297.5015

lucas@masllorens.org

Abstract

En la presente tesina monográfica se realiza un análisis de corte cualitativo sobre la música de los cuatro films seleccionados en base a bibliografía específica en el marco de la corriente semiológica estructuralista y de la teoría musical, con miras a especificar su funcionalidad dentro de la narración de cada película y comprobar la siguiente hipótesis: *La música incidental de las películas Tiburón (Jaws, Steven Spielberg, 1975), La Guerra de las Galaxias (Star Wars, George Lucas, 1977), Blade Runner (Ridley Scott, 1980) y Carrozas de Fuego (Chariots of fire, Hugh Hudson, 1981) contribuye al desarrollo de la trama de estos films aportando elementos musicales funcionales a la narración visual.*

Específicamente, se estudia primero la capacidad semiológica del sistema musical a través de los componentes distintivos de un sistema semiótico, partiendo de una concepción de la música no sólo estética sino también como producto de la industria cultural. Le sigue una descripción del contexto cinematográfico en el cual se desarrolla la producción musical analizada, de los detalles de la unión entre los elementos visuales y sonoros, y del lenguaje característico resultante de dicha unión. Se analiza la música de las películas escogidas dentro del contexto narrativo correspondiente en el que adquieren una significación propia. Finalmente se realiza una breve explicación del proceso mediante el cual se percibe y comprende el fenómeno musical.

Las conclusiones extraídas de este trabajo destacan: la necesidad de comprender la música como un fenómeno al mismo tiempo estético, social y psicológico; su posibilidad de ser considerada un sistema semiótico cuya polisemia lejos de ser un obstáculo representa una de sus mayores virtudes traducida como plasticidad significativa; su rol como agente comunicador, especialmente como medio para transmitir emociones; ya a la luz de la hipótesis planteada, su aporte funcional a la narración cinematográfica.

Palabras clave: música – cine – semiología – industrias culturales

Índice

Abstract	2
Introducción	6
Capítulo 1: Sobre la música	
1.1. ¿Qué es la música?	10
1.1.1. Definiciones	10
1.1.2. Teoría musical	12
1.1.3. La ruptura estética	13
1.1.4. La música en el seno de la vida social	14
1.2. ¿Qué es el lenguaje?	19
1.2.1. Acercamiento saussuriano	19
1.2.2. El signo	21
1.2.3. Características del signo	21
1.2.4. Algunos conceptos que conciernen a la lengua	22
1.2.5. La semiología	26
1.3. ¿Es la música un lenguaje?	27
1.3.1. Lengua y habla	27
1.3.2. Lengua y habla musicales	28
1.3.3. Significado y significante	31
1.3.4. Significado y significante musicales	32
1.3.5. Sintagma y sistema	35
1.3.6. Sintagma y sistema musicales	36
1.3.7. Denotación y connotación	37
1.3.8. Denotación y connotación musicales	38
1.4. Un acercamiento musical al cine	38
Capítulo 2: Sobre el cine y la música cinematográfica	
2.1. ¿Qué es el cine? Sus distintos componentes y su interacción	41

2.2. El cine sonoro	44
2.3. La música en el cine	47
2.3.1. Funcionalidad de la música en el cine	50
2.3.1.1. Los recursos clásicos	52
2.3.1.2. Tiempo y espacio como vectores musicales	57
2.3.2. Las convenciones	59

Capítulo 3: Consideraciones sobre el corpus

3.1. Sobre el corpus y los compositores	61
3.2. Tiburón	62
3.2.1. Sinopsis	63
3.2.2. Tiburón: su música	64
3.3. La Guerra de las Galaxias	67
3.3.1. Sinopsis	68
3.3.2. La Guerra de las Galaxias: su música	70
3.4. Carrozas de Fuego	72
3.4.1. Sinopsis	73
3.4.2. Carrozas de Fuego: su música	75
3.5. Blade Runner	77
3.5.1. Sinopsis	78
3.5.2. Blade Runner: su música	80

Capítulo 4: Percibir y significar la música

4.1. ¿Cómo (re)conocemos la música?	86
4.2. La audiovisión	89

Conclusiones	92
---------------------------	----

Bibliografía / Fuentes cinematográficas	95
--	----

Reseña	99
---------------------	----

Introducción



USAL
UNIVERSIDAD
DEL SALVADOR

La concepción de la presente tesis monográfica surge de la observación del uso de la música en ámbitos no estrictamente musicales y con fines que no se encuentran limitados a lo estrictamente estético. Son por caso la publicidad en sus diferentes formas -mediada o personal, masiva o individual-, la propaganda política, marchas y manifestaciones, centros comerciales o supermercados, consultorios médicos, la musicoterapia y, por supuesto, el cine, entre tantos otros ejemplos.

En todos estos casos el valor de la música está supeditado a su aporte pragmático, a la búsqueda de un resultado generalmente asociado al cambio actitudinal e incluso de comportamiento de una persona en relación al mensaje que se está transmitiendo: “compre”, “vote”, “relajese”, “adhiera”; en el cine, se busca que el espectador quede aún más inmerso en la narración.

Cuando se expresan frases como “la música calma las fieras” o “esa canción me tranquiliza”, no se está haciendo una apreciación estética o técnica de la música sino una valoración de sus efectos.

Claro que este no es un fenómeno estrictamente novedoso. La música ha sido desde sus orígenes uno de los principales medios que ha tenido el hombre para expresarse y generar empatía entre sus pares. Para los pueblos primitivos tuvo un rol esencial en la vida religiosa y en el desarrollo de sus liturgias, costumbre que se mantuvo en la tradición judeo-cristiana.

Cabe entonces pensar que ya desde esa prehistoria musical, la música no fue considerada tanto un arte para disfrutar como una herramienta de importancia fundamental en la cultura de cada pueblo. El musicólogo Kurth Pahlen¹ enumera los primeros usos de la música en la vida humana, ajenos a la fruición estética, como son los festejos (cosechas, nacimientos), las pérdidas (de vida, funerales y de libertad, esclavitud), la danza, la ya mencionada religión, manifestaciones musicales inspiradas en el sentimiento sexual y el trabajo². Para Pahlen la música comenzó a entenderse como arte recién a partir de los griegos, quienes crearon el armazón teórico de la cultura musical occidental.

¹ Kurt Pahlen. *Síntesis del saber musical*, Buenos Aires, Emecé, 1949. Pág. 195

² “Trabajar con ritmo firme y monótono invita a cantar; y, viceversa, la música alivia el trabajo pesado de ritmo uniforme”. IBIDEM. p.196.

Desde ese entonces y hasta nuestros días, la música sufrió un paulatino proceso de desacralización, al tiempo que se enriqueció estructural y teóricamente generando nuevos y cada vez más complejos estilos (del gótico al dodecafonismo). Adquirió status de arte mayor, y se volvió un producto de la industria del entretenimiento, pero nunca dejó de ser una de las herramientas comunicativas más efectivas, por su capacidad para alcanzar intelectual y emocionalmente a una persona, por su amplio espectro expresivo y por su plasticidad (que vista desde una perspectiva semiótica puede entenderse como polisemia).

Se han escrito y discutido diversos aspectos acerca del cariz místico y esotérico de la música y de sus efectos sobre el alma hombre. Sin negar tales características, sólo mencionamos que ese es un terreno difícil del que poco se puede escribir sin perder rigurosidad y que no será contemplado en este estudio.

El tema de la presente tesina es el aporte de la música al género audiovisual, en particular al cinematográfico, por ser este el antecedente directo de todos los demás, y tiene como problema el examen de los mecanismos internos funcionales al desarrollo de esta simbiosis artística.

Se analizará en un comienzo a la música como lenguaje capaz de portar significados que trasciendan lo estrictamente estético en el marco teórico de la semiología estructuralista francesa. Puntualmente se verá si la naturaleza de la música permite que esta sea considerada como un lenguaje y equipararla al resto de los sistemas semiológicos existentes. Para esto se expondrán sus alcances sociales a través de la disciplina especializada en el tema conocida como “sociología de la música”.

Le sigue un repaso de los distintos elementos constitutivos del cine y su interacción, lo cual dará lugar al estudio del funcionamiento conjunto entre cine y música y la funcionalidad de esta última en términos prácticos para la construcción de sentido en ese contexto particular. Distintos trabajos en línea con la semiológica saussuriana y una antológico trabajo de Theodor Adorno y Hanns Eisler, *El cine y la música*³ -piedra fundacional del estudio sobre el tema- proveen el marco teórico para el desarrollo de este capítulo.

³ Theodor W. Adorno y Hanns Eisler. *El cine y la música*. Madrid, Editorial Fundamentos, 1981.

A continuación, el estudio del corpus -cuatro películas, dos compositores- en el se pretenderá detallar diferentes aspectos de su música con el fin comprobar la siguiente hipótesis:

La música incidental de las películas Tiburón (Jaws, Steven Spielberg, 1975), La Guerra de las Galaxias (Star Wars, George Lucas, 1977), Blade Runner (Ridley Scott, 1980) y Carrozas de Fuego (Chariots of fire, Hugh Hudson, 1981) contribuye al desarrollo de la trama de estos films aportando elementos musicales funcionales a la narración visual.

Finalmente completaremos este trabajo con una sucinta revisión del proceso cognitivo que precede al de la significación, especialmente en el marco de la cognición musical y a través la teorías relacionadas al tema de Umberto Eco, Rubén López Cano y Michel Chion.

En cuanto al aspecto metodológico, el análisis será de corte predominantemente cualitativo, con una elaboración metodológica que parte de la implicación subjetiva del autor, y que se nutre asimismo de los aportes teóricos de la corriente semiótica y estructuralista como ya se ha mencionado. En este sentido, la técnica que ha sido predominante es la revisión bibliográfica y el análisis especialista fundado en el conocimiento de la técnica musical.

Al destacar el componente musical por sobre los otros que hacen a un film (literario, teatral e incluso tecnológico) -sin por ello hablar de supremacía- se busca señalar su importancia en la producción audiovisual.

Proponemos ver en detalle esta contribución que -aunque limitada al cine en este trabajo- deja abierta la puerta para su estudio en otros ámbitos. Queda también pendiente un análisis exhaustivo de la relación directa entre recursos musicales y su correspondiente efecto en las personas, objetivo que escapa a este trabajo.

Sobre la música



USAL
UNIVERSIDAD
DEL SALVADOR

1.1. ¿Qué es la música?

Al intentar un análisis estructural de la música como lenguaje, como sistema de signos codificado capaz de portar significados -en mayor o menor medida, con estabilidad dispar y grados variables-, nos encontramos desde el comienzo con un problema. Su resolución permitirá -o no- la continuidad de este análisis: ¿es realmente la música un lenguaje, un sistema de signos, en el sentido semiológico del término?, y por lo tanto, ¿es susceptible de portar significaciones, ya sean estas denotadas o connotadas?

La resolución de este problema es condición necesaria para el avance del trabajo en la medida que define la naturaleza del objeto estudiado y, consecuentemente, la manera en la que este será abordado. Una respuesta afirmativa a la duda planteada permitiría aplicar todo el bagaje teórico semiológico al estudio del tema sin temor de perder rigurosidad, incluyendo el uso de las mismas herramientas que se aplican con idéntico fin a otros sistemas de signos, sean estos lingüísticos o no; por el contrario, una respuesta negativa llevaría a considerar a la música como algo distinto a un lenguaje, lo cual, lejos de permitir una mirada semiológica, obligaría al estudio a redefinir el objeto y buscar un nuevo marco teórico que lo abarque.

Empecemos entonces por definir qué es lo que entendemos por música.

1.1.1. Definiciones

Innumerables son las definiciones que se han hecho de la música, desde las más técnicas y académicas hasta las más abstractas y esotéricas. Esta variedad responde en gran parte a la equivalente diversidad de perspectivas a través de las cuales se puede estudiar el fenómeno musical: física (acústica), psicológica (percepción), filosófica (estética), espiritual, sociológica, etc. Cabe agregar que no se necesita de una definición unívoca para disfrutar de la música; de hecho para esto no es necesaria definición alguna.

A *priori* se puede hacer una división entre los conceptos que entienden la música como ciencia o arte y aquellos que la describen como un producto de las

primeras. Sirva como ejemplo las definiciones del diccionario de la Real Academia Española: la cuarta acepción dice que la música es el “arte de combinar los sonidos de la voz humana o de los instrumentos, o de unos y otros a la vez, de suerte que produzcan deleite, conmoviendo la sensibilidad, ya sea alegre, ya sea tristemente”⁴, mientras que la primera habla de “melodía, ritmo y armonía, combinados”⁵ y la tercera directamente de “concierto de instrumentos o voces, o de ambas cosas a la vez”⁶. Tal vez la más concreta sea la sexta acepción: “composición musical”⁷.

De la misma manera se expide el diccionario estadounidense The American Heritage Dictionary: su primera definición dice que es “el arte de organizar tonos en una secuencia coherente con el fin de producir una composición unificada y continua”⁸, y cuenta con otras dos, también similares a las del diccionario español, como son “sonidos vocales o instrumentales que posean ritmo, melodía y armonía”⁹ y “composición musical”¹⁰.

Queda claro que estas definiciones son correctas en un sentido amplio, aunque se les podría reprochar su falta de extensión. Reclamar la existencia de todos y cada uno de los componentes de lo que se conoce como la tríada fundamental de la música -ritmo, melodía y armonía- para que se dé el fenómeno musical es dejar de lado un vasto corpus compositivo como pueden ser los cantos gregorianos -que no cuentan con armonización-, las expresiones estrictamente percusivas provenientes de África y sus posteriores mutaciones americanas, y, especialmente, muchas de las numerosas manifestaciones de la variopinta música del siglo XX.

Tampoco sería correcto hablar de “deleite”, “composición unificada y continua” o de “conmover alegre o tristemente la sensibilidad” -conceptos de corte estético-, a la luz de, sólo por citar un ejemplo, la obra del serialista Anton Webern, la cual no deja de considerarse música no obstante la indiferencia sentimental y la

⁴ Real Academia Española. *Diccionario de la Lengua Española*. Buenos Aires, Grupo Editorial Planeta, 2006.

⁵ IBIDEM.

⁶ IBIDEM.

⁷ IBIDEM.

⁸ “The art of organizing tones in a coherent sequence so as to produce a unified and continuous composition”. *American Heritage Dictionary*. Boston, New college editions, 1976.

⁹ “Vocal or instrumental sounds possessing rhythm, melody, and harmony”. IBIDEM.

¹⁰ “A musical composition”. IBIDEM.

perplejidad¹¹ que nos deja tras la escucha. Por las mismas razones podríamos objetar la clásica definición de Jean Jaques Rousseau que entiende la música como la combinación de sonidos de manera agradable al oído¹².

Bibliografía más especializada viene a zanjar las brechas que plantean estas definiciones. La *Encyclopédie de la Musique* dice que “teniendo en cuenta la evolución actual de la música proponemos: arte que explora y explota todo el universo de sonidos y ruidos”¹³. Esta definición justifica su extensión en la utilización -no sin controversia, por supuesto- de recursos no tradicionales dentro de la música desde comienzos del siglo XX. Tal es el caso de la música concreta, la cual se basa en sonidos “concretos”, es decir, sonidos manipulados electroacústicamente hasta el punto de volverse irreconocibles¹⁴.

Algo más acotado, pero no por eso menos riguroso, Alberto Williams concibe a la música como el arte de combinar los sonidos, teniendo como elementos constitutivos a la melodía (combinación sucesiva de sonidos), la armonía (combinación simultánea de sonidos) y el ritmo (relación de duración y acentuación entre los sonidos)¹⁵. Williams no especifica que tengan que encontrarse los tres elementos simultáneamente para que haya música.

1.1.2. Teoría musical

Kurt Pahlen introduce el aspecto científico de la música al decir que esta es ciencia y arte a la vez por estar sometida al mismo tiempo a leyes matemáticas y físicas y a leyes estéticas¹⁶.

Es que el sonido sobre el que tanto versan la definiciones vistas es al fin y al cabo un movimiento vibratorio que se propaga en el aire en forma de ondas, y que

¹¹ La deliberada búsqueda de Webern de suprimir la sensación rítmica en sus composición resulta poco natural al oído humano, educado en las formas más clásicas y estructuradas del ritmo.

¹² *Encyclopédie de la Musique*. Bruxelles, Éditions Sequoia, 1964, p.165.

¹³ “En tenant compte de l’évolution actuelle de la musique nous proposons: art qui explore et exploite tout l’univers des sons et des bruits”. IBIDEM, p.165.

¹⁴ IBIDEM, p.59.

¹⁵ Alberto Williams, *Teoría de la Música*. Buenos Aires, La Quena, 1984. p. 5.

¹⁶ Kurt Pahlen, Op.Cit., p.7.